

A IMAGEM SONORA NA PEDAGOGIA TEATRAL DO GRUPO TÁ NA RUA

Jussara Trindade Moreira

Friedrich Nietzsche atribuiu grande importância à música no teatro. Em sua primeira obra - *O nascimento da tragédia* (2007), escrita a mais de cem anos - o filósofo alemão defende a idéia de que se encontra, nela, a própria significação da tragédia grega. Ele reconhece a existência de uma contradição entre as duas esferas distintas de expressão dessa antiga arte: aquela, não figurada, lírica, dionisíaca, da música e do coro; e a do figurador plástico, onírica, apolínea, da cena.

Em lugar de utilizar conceitos, os antigos gregos revelaram os ensinamentos secretos de sua visão da arte através de dois deuses: Apolo e Dionísio. Em função deles, existiria, no mundo helênico, uma enorme contraposição entre a arte apolínea e a dionisíaca. Para Nietzsche, o grego tinha esses dois *impulsos artísticos da natureza* altamente desenvolvidos. Sua hipótese é que, do entrelaçamento de tais impulsos, simbolizados por aquelas figuras divinas, foi gerada a tragédia ática.

Segundo Nietzsche, em sua origem a tragédia nada mais era, senão o coro; não existia, portanto, nenhuma contraposição entre este e o público, numa relação completamente diversa da de um grupo de espectadores com o espetáculo, tal como conhecemos hoje.

Para chegar à tragédia propriamente dita, investigou a canção lírica grega, (identificada com o impulso dionisíaco) observando que na poesia aí presente a linguagem se empenha em *imitar* a música. Seria essa, para ele, a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: para realizar uma operação de tal natureza, condição preparatória do ato mesmo de poetar, seria necessário ao artista alcançar um certo *estado de ânimo musical*, anterior à idéia poética. O filósofo estava convencido de que, para se chegar às expressões mais apolíneas da arte (artes figurativas, a tragédia e, portanto, o teatro), foi preciso, antes, entrar em contato com aquelas mais dionisíacas – ligadas à música.

Esse ‘sentimento’ de primeiridade da música na arte, em Nietzsche, encontra um notável paralelo nas imagens cênicas desenvolvidas a partir das improvisações corporais dos atores e alunos das oficinas do grupo Tá Na Rua – uma vez que estas são totalmente apoiadas em estímulos musicais.

A música é o mais importante condutor do jogo de improvisação desenvolvido nesta atividade do grupo. É a partir da utilização de gêneros musicais diversificados que irá se desenrolar todo o processo de criação de imagens cênicas coletivas - eixo fundamental de sua pedagogia teatral - representando muito mais que apenas uma trilha sonora para as cenas. Ao contrário, esta dinâmica sonora parece desempenhar um papel primordial, propiciando a emergência de *imagens sonoras*, cuja ‘tradução’ se dará em termos de imagens cênicas propriamente ditas.

Segundo Senise (1992), *imagem sonora* é a concepção do intérprete de uma obra

pianística. Para o pesquisador, isto significa que um texto musical contém, necessariamente, um movimento sonoro traduzível em gestos corporais. Acredito ser possível estabelecer uma relação desse conceito com o teatro, pois nesta área trata-se, também, de o artista realizar uma espécie de transposição: de um suporte imaterial e perceptível primeiramente pela audição, a imagem sonora se instala em um suporte corpóreo que lhe dá visibilidade, materializando visualmente a cena.

Qual seria a natureza de uma relação possível entre a música e a imagem, que permite tal passagem?

Segundo Salles (2002), a problemática maior na busca de respostas a essa pergunta é a necessidade de penetração num universo híbrido onde, dessa junção, é criada uma terceira entidade, independente, onde as instâncias sonoras e imagéticas formariam um só *corpus* – à qual ele denomina *música visual/imagem musical*. Trata-se, pois, de uma questão pertinente também ao teatro contemporâneo, caracterizado justamente pela imbricação de diferentes linguagens artísticas, com a evidente diluição das fronteiras existentes entre elas.

Nas oficinas teatrais do grupo Tá Na Rua, o trabalho de formação do ator é fundamentalmente baseado no desenvolvimento dessa capacidade sinestésica de transposição – de um universo de imagens sonoras puras, ainda não decodificadas, para a cena teatral propriamente dita. Investigar esse processo torna-se, a meu ver, relevante para a busca de alternativas para o ensino de teatro no Brasil, uma vez que em nosso país, os métodos utilizados na área são, em sua maioria, derivados ou importados de autores estrangeiros que não construíram suas propostas sob este ponto de vista.

O coletivo vem desenvolvendo, recentemente, uma tipologia dos gêneros musicais mais presentes nas suas oficinas. No início de cada encontro, são utilizadas as valsas, os boleros, os chorinhos, de preferência instrumentais. São gêneros representativos de outras épocas e/ou culturas que evocam um passado impessoal, pertencente a uma memória coletiva e cultural e que, nos momentos iniciais, funcionariam como um convite para sair do mundo cotidiano e ingressar noutras dimensões espaço-temporais. Tais exemplos, utilizados neste momento específico, operam um certo deslocamento da consciência ordinária, tal qual sugerido nas capas dos antigos *long-plays* de vinil utilizados nos primórdios do Tá Na Rua: *O Mundo Encantado da Música Popular*, por exemplo.

Segue, sem interrupções, uma seqüência de músicas que mantêm essa idéia inicial, porém de forma mais intensa e com maior exigência corporal. São os *mambos*, o *chá-chá-chá*, a *rumba*, gêneros latinos que estimulam o contato, a sensualidade, a mobilização da cintura pélvica e o jogo em dupla; a *tarantella* italiana que propõe uma maior coletivização, o dançar em roda e as palmas ritmadas; as *polcas* russas e polonesas e o *can-can* francês, que exigem grande vigor físico e já proporcionam a produção de imagens mais elaboradas; os *dobrados* circenses e a inevitável memória do picadeiro com suas artes milenares; as *marchas* militares que, como o próprio nome o diz, incentivam o andar marcado, o pisar forte, as formações coletivas em linhas ou colunas retas, as imagens viris. Já as *marchinhas* carnavalescas têm o apelo

da nossa cultura popular, cuja memória traz, diferentemente das formações geométricas retilíneas anteriores, o caminhar em círculo, muitas vezes proporcionando uma primeira imagem totalmente coletivizada do grupo.

São músicas *para pernas e cintura*, utilizadas sem nenhuma ordem pré-estabelecida, mas ao contrário, colocadas de acordo com o grupo que ali se encontra. Uma determinada oficina pode exigir esse trabalho durante um longo tempo; outras esgotam rapidamente essas expressões. Seja como for, as mesmas músicas tornam-se, freqüentemente, o ponto de partida para improvisações completamente diferentes, que surgem a cada encontro.

Depois dessa etapa exploratória (do espaço, do movimento, com o outro e com figurinos diversos) a supremacia do ritmo tende a dar lugar ao desenho de linhas melódicas mais definidas, seja pelo solo de um instrumento de sopro (principalmente a flauta transversa e o clarinete), seja pela própria linha de um *canto*, quando surgem melodias conhecidas cujo raciocínio o grupo pode acompanhar, buscando uma harmonia entre a música em si e o conteúdo da letra. O *Carinhoso*, de Pixinguinha, é um clássico do Tá Na Rua bastante representativo desta etapa. Outros exemplos do cancionário popular brasileiro, como *Nervos de Aço*, de Lupicínio Rodrigues, ou *Você é Linda*, de Caetano Veloso, dão o clima sonoro para esse aprofundamento na esfera dos sentimentos amorosos.

Ainda que essas músicas sejam instrumentais, ou em língua estrangeira – um bom exemplo disso é *One More Kiss, Dear*, o tema de amor do filme *Blade Runner* – costumam gerar as improvisações românticas, o devaneio, a sedução delicada, a declaração de amor. Os contatos físicos se estreitam, surgem abraços e casais de namorados, emergem cenas repletas de gestos poéticos, movimentos lentos e sonhadores. São, estas, músicas *para o peito*.

Acompanhando esta evolução *topográfica* da música, aparecem os exemplos *para a cabeça*: são peças eruditas, geralmente do período romântico, como a *Valsa das Flores* de Tchaikovsky, *A Cavalcada das Valquírias*, de Wagner ou a *Abertura de Carmen*, de Bizet. Outros exemplos, bem menos conhecidos, também fazem parte deste repertório que pode exigir um maior esforço do aluno, na visualização das imagens sonoras por elas evocadas: músicas instrumentais brasileiras, jazz contemporâneo, trilhas de espetáculos teatrais como *Saltimbanco*, do Cirque du Soleil. Alguns compositores e conjuntos brasileiros contemporâneos são bons exemplos dessa categoria: Antônio Nóbrega, Hermeto Paschoal, Uakti.

Não por acaso, algumas dessas músicas consideradas *cerebrais* são, musicalmente, extremamente complexas. Apresentam, propositalmente, *quebras* das convenções musicais ocidentais, em todos os parâmetros sonoros de que são constituídos: utilização de timbres sonoros inusitados, criados pelo manuseio não convencional de instrumentos musicais acústicos e objetos do cotidiano; distorções sonoras produzidas por instrumentos e equipamentos eletrônicos; experimentalismo rítmico, com variações de compasso, acentuação métrica inesperada, fusão de ritmos gerando novas estruturas; resgate de sonoridades vocais étnicas, com variação extrema no parâmetro das alturas sonoras, melodias atonais e modais, sem a previsibilidade e linearidade

da música tonal ocidental; mudanças repentinas (de ritmo, estilo, tonalidade, etc); são, enfim, exemplos que, ao incorporar elementos inesperados, tendem a operar como uma desestabilização dos referenciais espaço-temporais habituais.

Com a experimentação corporal destes diversos universos musicais, os aprendizes das oficinas do grupo Tá Na Rua materializam, visualmente, a nem sempre óbvia trajetória desses discursos sonoros, atribuindo-lhes um sentido inteligível e construindo, assim, a cena teatral propriamente dita. A partir das considerações acima, é possível formular uma hipótese sobre a concepção de uma metodologia original de ensino do teatro, fundamentada na música como elemento-chave no processo de produção de sentido.

BIBLIOGRAFIA

- CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade: a busca de uma definição para a linguagem do ator* (Grupo Tá Na Rua – 1981). 243 f. Dissertação de Mestrado em Teatro – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1998.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- SALLES, Filipe. *Imagens musicais ou música visual: um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme Fantasia (1940) de Walt Disney*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. São Paulo, 2002.
- MOREIRA, Jussara Trindade. *A pedagogia teatral do grupo Tá Na Rua*. 145 f. Dissertação de Mestrado em Teatro – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- SCHECHNER, Richard. *El teatro ambientalista*. Colección Santa Cruz Atoyac. México: Árbol Editorial, 1988.
- SENISE, Luiz Henrique. *Da Importância dos Movimentos Pianísticos*. 112f. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.